

Sonderdruck aus:

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

49/2020

L'actif relationnel des langues,
littératures et cultures

Das Relationspotential von Sprachen,
Literaturen und Kulturen

The Relational Dynamics of Languages,
Literatures and Cultures

Herausgegeben von / Dirigé par

Ute Heidmann

Michel Viegnes

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Factualité et littérature

Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Daniel Annen et Régine Battiston (éds.), *Les littératures suisses entre faits et fiction*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Helvetica », 2019, 254 pages.

La factualité du récit littéraire

Introduction théorique¹

Si le gain cognitif retiré de la lecture des textes de fiction n'a jamais été vraiment remis en question (sinon par certains anti-cognitivistes ayant une conception étroite de la connaissance²), ce gain cognitif a cependant rarement été rapporté à la vérité factuelle, historique et scientifique, de ce qui est raconté : pour spécifier ce gain, d'autres aspects de la connaissance sont convoqués, telles que les composantes humaines, émotionnelles, morales, comportementales, conceptuelles, pratiques, etc.³

Les narrations littéraires contiennent-elles des éléments factuels et tendent-elles à consigner la façon dont « les choses se sont réellement passées »⁴, comme c'est le cas dans l'autobiographie ou l'Histoire ? Cette question n'a peut-être jamais été sérieusement posée avant le dernier tiers du XX^e siècle, car la valeur d'une fiction littéraire était jusque-là clairement évaluée indépendamment de son hypothétique factualité. Ni l'auteur, ni le lecteur, ni le critique littéraire ne semblent avoir fait du « est-ce que cela est bien arrivé » leur préoccupation principale : « Sur une histoire inventée, on

1 Cette introduction théorique ne figure pas dans l'ouvrage recensé et relève de la responsabilité de l'auteur du compte rendu.

2 Cf. par exemple Jerome Stolnitz, « On the Cognitive Triviality of Art », *British Journal of Aesthetics*, n° 32(3), 1992, p. 200 : « Artistic truths are preponderantly, distinctly banal. Compared to science, above all, but also to history, religion, and garden variety knowing, artistic truth is a sport, stunted, hardly to be compared » ; ou Gregory Currie, « Creativity and the Insight That Literature Brings », dans Elliot Samuel Paul et Scott Barry Kaufman (dir.), *The Philosophy of Creativity: New Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 51-52 : « Paradoxically, the sheer complexity of great narrative art, so often taken as a sign of cognitive richness and subtlety, may increase its power to spread ignorance and error ».

3 Cf. Berys Gaut, « Art and knowledge », dans Jerrold Levinson (dir.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 437-439.

4 Leopold von Ranke, cité par Edward Hallett Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?*, Paris, La Découverte, 1988, p. 53.

ne pose pas de question ».⁵ Que les romans et les récits mettent pourtant vraiment en scène des éléments puisés dans le monde réel (géographie, histoire, personnages authentiques, coutumes, etc.) ? Qu'à cela ne tienne, il n'en reste pas moins que « la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable »⁶ et que « le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait à la réalité se transform[ant] en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary* ».⁷

Le problème ne se pose pourtant plus de la même façon aujourd'hui : tout porte à croire que la factualité puisse désormais devenir un critère de littérarité à part entière et même jouer un rôle dans ce qui permet de définir une littérature comme étant une grande littérature. L'évolution de la façon dont les prix littéraires sont attribués le confirme : pour ne mentionner que le cas le plus flagrant, le prix Nobel de littérature 2015 a été décerné à la journaliste biélorusse Svetlana Aleksievitch, dont les récits n'ont pas été salués pour leur valeur esthétique, mais pour leur aptitude à transmettre des témoignages et décrire des « faits vrais » : la catastrophe de Tchernobyl, les conditions de vie sous le communisme, la guerre. Gérard Genette, dans *Fiction et diction* (1991), montre que de fait, le factuel a toujours existé dans le fictionnel et inversement, et que la frontière n'a jamais été étanche entre les deux régimes. L'époque contemporaine, cependant, se distingue par sa prise de conscience du phénomène, qu'elle exacerbe, valorise et va même jusqu'à transformer en besoin. La fiction (le roman, le conte, la nouvelle) et la non-fiction (l'autobiographie et l'histoire) empruntent l'une à l'autre de plus en plus de traits distinctifs, ce qui lui fait dire que « les genres peuvent fort bien changer de normes »⁸ – et ce sur quoi, dans *Fait et fiction* (2016), Françoise Lavocat renchérit que « c'est justement l'oscillation à la frontière entre fait et fiction qui est intéressante ».⁹

Objectif de l'ouvrage

C'est sur cette « oscillation intéressante » que se penche le livre édité par Régine Battiston et Daniel Annen : « Dans ce volume, les contributeurs souhaitent montrer la relation entre fictionnel et factuel dans les littératures suisses » (p. 5). Il s'agira donc d'être attentifs, dans l'ensemble de la littérature contemporaine suisse (romande, alémanique et italienne), à la porosité

5 Proverbe yiddish.

6 Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 299.

7 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 37.

8 *Ibid.*, p. 93.

9 Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 56.

des frontières entre ces deux catégories, d'insister sur leur fluidité et de mettre en lumière « les différentes manières qu'ont inventées les écrivains pour jouer avec les faits de la vie réelle afin de produire de la fiction littéraire mettant en scène cette vie réelle » (*ibid.*).

Deux exemples extrêmes et opposés

Les extrêmes de ce balancement conscient entre factuel et fictionnel, tantôt ludique et assumé, tantôt hésitant et redouté, peuvent être représentés par l'œuvre de Dürrenmatt respectivement de Zschokke.

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) fait figure de paradigme d'une association maîtrisée entre le factuel et le fictionnel. Comme le montre Jacqueline Bel dans « Fictionnalité et factualité chez Friedrich Dürrenmatt », sa méthode d'écriture repose sur une combinaison délibérée des deux régimes : ses pièces de théâtre et ses récits prennent tous pour point de départ un élément factuel ; puis celui-ci, associé à la réflexion de l'écrivain, déclenche une production fictionnelle régie par la « panne » tragique et le grotesque, qui sont ses outils privilégiés pour dévoiler des vérités universelles et donner une valeur d'exemplarité à ses intrigues et à ses personnages : « Je confronte le monde tel que je le vis à un monde opposé tel que je le pense ».¹⁰

L'autre extrême est représenté par l'écriture de Matthias Zschokke (*1954) ; chez lui, comme l'atteste l'analyse de Daniel Rothenbühler dans « Subversion communicative – L'irruption du factuel dans la prose de Matthias Zschokke », le factuel et le fictionnel sont indémêlables. Dans ses récits, ils se parasitent l'un l'autre non pas pour produire un effet de sens, mais au contraire, pour les faire sombrer dans un chaos formel et sémantique que les structures discursives établies sont impuissantes à récupérer. L'esthétique du grotesque de Dürrenmatt, qui ouvre la porte sur l'universel, laisse chez Zschokke place à une esthétique du trou et de l'anarchie. Toutes les deux disent certes le chaos du monde, mais la première le fait en le figurant et en s'efforçant par là même de le maîtriser, la seconde en le mimant formellement par le refus d'un discours généralisant et cohérent.

L'écriture de soi

L'introspection, la confession, ou encore l'analyse de sa mémoire et de son imagination, sont consubstantielles à la littérature suisse dès ses débuts, tendance sans doute imputable à l'impact exercé par la Réforme sur l'ensemble

¹⁰ Friedrich Dürrenmatt, *Dramaturgie des Labyrinths*, cité par Jacqueline Bel, p. 80.

du monde helvétique.¹¹ Le premier récit autobiographique moderne a d'ailleurs été écrit par un Genevois, le Jean-Jacques Rousseau des *Confessions*. Cette tradition se poursuit à l'époque contemporaine, comme l'atteste l'importance prise par la problématique du « comment se raconter » dans une grande partie des œuvres discutées dans ce volume. Comment se raconter depuis que, selon une formulation de Sylviane Dupuis, « la troublante ambiguïté du vrai et faux, de la sincérité et de l'invention », est « devenue évidente aux XX^e et XXI^e siècles pour les lecteurs de la modernité » (p. 228) ? Comment oser même se raconter depuis qu'il a été affirmé que l'auteur est mort¹² ? L'autobiographie, genre rangé du côté du factuel, devient suspecte, et si les écrivains suisses la pratiquent encore, ils ne le font plus de manière naïve, mais en greffant sur elle des commentaires « métabiographiques »¹³ visant puissamment à relativiser sa factualité narcissique.

Autobiographie et métabiographie

Emily Eder, dans « La fonction des faits réels dans l'autobiographie d'Urs Widmer », analyse le cas de *Reise am Rande des Universums* (2003). Dans cette autobiographie qui est aussi son dernier ouvrage, Urs Widmer (1938-2014) note d'emblée qu'aucun écrivain sain d'esprit n'écrit d'autobiographie et que de toute façon, ce terme ne signifie pas grand-chose puisque tout acte de se souvenir est un acte d'invention – que ces souvenirs soient personnels ou collectifs. Selon Eder, même la tentative de Widmer de placer à la fin de chaque chapitre des faits réels historiques pour équilibrer par une factualité pure les défaillances de la mémoire personnelle, est vouée à l'échec. À défaut d'une fiabilité des faits rapportés, Widmer tente au moins de nous convaincre de sa sincérité en s'appuyant sur diverses stratégies narratives, telle que celle de prendre le lecteur à témoin dans les processus de remémoration et d'écriture.

Catherine Safonoff (*1939), dans son autobiographie intitulée *La distance de fuite* (2017), réfléchit également sur le rapport entre l'expérience vécue et l'écriture. Daniel Maggetti, dans « Je n'ai pas écrit pour la justice et la police. *La distance de fuite* de Catherine Safonoff », relève qu'un leitmotiv traverse cet ouvrage, à savoir la conviction que « s'il est une chose que l'on possède, sans doute la seule, c'est une histoire personnelle » (p. 98). Mais il souligne

11 Cf. par exemple Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1966, *passim*.

12 Je renvoie ici bien sûr à l'essai de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », publié d'abord en 1968 dans la revue *Manteia*, puis repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-71.

13 Terme non utilisé par les auteurs des articles du volume.

également la prise de conscience de l'autrice : plus on s'efforce de transposer fidèlement ce qui a vraiment eu lieu, plus se produit une déperdition de profondeur et d'intensité des événements racontés. Safonoff en vient même à constater que ses autres ouvrages sans prétentions ouvertement autobiographiques (tout en étant lourds de biographèmes), en disent plus sur elle-même et sur sa vie que ce dernier livre, qui se voulait pourtant strictement factuel.

L'autofiction

La plupart des écrivains suisses, cependant, renoncent à l'autobiographie au sens strict, c'est-à-dire que même en recourant à un « je » narratif qui présente de fortes ressemblances avec l'auteur, ils ne posent plus l'équivalence auteur-narrateur-personnage, et ils participent à l'instar d'autres écrivains européens à l'élaboration du nouveau genre de l'autofiction, définie par Serge Dobrovsky comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (cf. Battiston p. 6 et Maffi p. 23-24) – à savoir comme un genre où les deux catégories du factuel et du fictionnel peuvent librement et consciemment être brouillées. Pour reprendre une expression de Dorrit Cohn, « le pacte autobiographique est enchâssé dans un pacte fictionnel ».¹⁴

Ilma Rakusa (*1946), dans son autofiction *La Mer encore* (*Mehr Meer*, 2009), mime le mouvement fluide de va-et-vient du factuel au fictionnel et du fictionnel au factuel à de multiples niveaux, comme le montre Stéphane Maffi dans « *Le double Je* d'Ilma Rakusa dans le récit *La Mer encore* ». Cela est vrai au niveau de l'indication du genre, pour lequel elle invente un néologisme : « passages de la mémoire » (*Erinnerungspassagen*) ; au niveau des événements narrés, en particulier des dialogues rapportés, qui renvoient à des « faits historiques » mais sont ensuite reconstruits à l'aide de « phrases trop complexes pour paraître authentiques » (p. 31) ; au niveau des deux photos qui illustrent la quatrième de couverture du livre : une photo de fillette qui correspond au personnage, une photo de femme adulte correspondant à la narratrice exprimant ses souvenirs, et « les deux images prises ensemble se rapport[a]nt à l'auteure physique » (p. 33) ; au niveau du péri-texte, lui-même extrait du récit, et qui abonde en termes explorant les passages et les frontières : *Unterwegskind*, *übersetzen* (traduire) et *über-setzen* (passer d'une rive à l'autre).

Dans son étude « De la recherche de l'identité à l'écriture de soi : Max Frisch et l'autofiction », Régine Battiston fait remarquer que l'œuvre entière de Max Frisch (1911-1991) peut être placée sous le signe de l'écriture de soi. Frisch, un adepte de l'existentialisme qui préconise de choisir son destin plutôt que de le subir, ne cesse pourtant de tomber et retomber dans une

¹⁴ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.

manière de compulsion de répétition : la thématique de l'échec du couple, vécue au niveau personnel, est répétée, reprise et infiniment variée sur le plan de son écriture romanesque. Dans *Montauk* (1975), une œuvre à mi-chemin entre l'autofiction et l'autobiographie, racontée tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, il devient clair que de ce point de vue, toute tentative de distinguer le fictionnel et le factuel est par avance vouée à l'échec.

Le cas des deux frères Yves Laplace (1958) et Benoît Damon (1960), examiné par Sylviane Dupuis dans « Yves Laplace, *La Réfutation*, Benoît Dumont, *Le Cœur pincé* : deux récits autobiographiques en miroir », est exemplaire en ce qui concerne l'invasion du factuel par le fictionnel. Chacun des deux écrivains rédige (presque) au même moment une œuvre écrite à la première personne à partir d'un fait de base identique : en 1994, leur père perd l'usage de la parole et de la mémoire. L'un écrit un roman familial, *La Réfutation* (1996), l'autre un journal en alternance avec des histoires d'enfance, *Le Cœur pincé* (1997). La comparaison entre ces deux œuvres aboutit à un résultat surprenant : leurs différences dans la forme aussi bien que dans le fond trahissent une incompatibilité fondamentale et indiquent bien la part importante jouée dans la narration par la construction et la fictionnalisation du factuel.

Pour décrire la façon dont le factuel et le fictionnel se mêlent dans les autofictions de Gertrud Leutenegger (*1948), Daniel Annen, dans « Gertrud Leutenegger : entre absence et présence, entre perte et amour », emprunte au philosophe allemand Walter Benjamin son concept d'« image dialectique » : dans ou sur le réel des récits de Leutenegger vient régulièrement se nicher respectivement se superposer une image onirique ou psychique, passée ou future. C'est dire que chez l'écrivaine schwytzoise, un même substrat factuel peut libérer des allusions qui dépassent cette factuelité et ouvrent à d'autres dimensions, et que la succession diachronique du factuel est remplacée par la simultanéité synchronique des lieux et des événements. Cette perception pluridimensionnelle de la réalité¹⁵ aurait pour fonction, selon Annen, de donner accès à « des gisements de sens que la modernité refoule en rationalisant, en catégorisant le monde et en séparant les êtres humains » (p. 217).

15 Si le terme de fantastique n'est pas utilisé par Annen, ce type de perception palimpsestique décrit par Walter Benjamin a été défini par Corinne Fournier Kiss comme un élément clé du fantastique moderne, dont la fonction serait « de se ressaisir, de manière si fugitive et si partielle soit-elle, de l'*Erfahrung* sérieusement mise à mal » dans la vie moderne « au profit de l'*Erlebnis* ». Cf. Corinne Fournier Kiss, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007 (quatrième de couverture).

L'écriture engagée

Les littératures suisses sont cependant également traversées par d'autres orientations que l'introspection, et elles développent notamment, à partir de la Deuxième Guerre, une tendance qui va même à rebours de celle de l'écrivain qui fait de sa vie un cas littéraire. Voici comment Lukas Bärfuss la définit dans son entretien avec Régine Battiston au début du volume : « Il faut chercher l'Autre, faire une hypothèse, où est l'Autre – où est le Je, le Tu et le Toi » (p. 20). Cette recherche de l'Autre passe souvent par l'écoute de la parole des marginaux et des grands oubliés de l'Histoire.

Littérature et immigration

Deux essais du volume sont consacrés à l'analyse des figurations littéraires de l'immigration italienne, telle qu'elle a eu cours sur le territoire suisse dans la deuxième moitié du XX^e siècle et dans les conditions d'une pratique helvétique xénophobe (incarquée par le politicien James Schwarzenbach).

Tania Collani, dans « L'immigration en fiction : portrait helvétique des Italiens en barbares », insiste sur l'importance des histoires avec « petit h » qui s'écrivent à partir de l'Histoire avec un « grand H », car elles donnent à entendre des gémissements non entendus, des paroles gelées par la misère de la discrimination, des revendications écartées parce que provenant de « barbares ». Les histoires individuelles d'immigrés italiens venus travailler en Suisse, telles qu'elles sont présentées par exemple dans *La Vermine* (1970) d'Anne Cunéo (1936-2015), *Liquidia* (2017) d'Anna Felder (*1937) ou *L'Italienne* (1998) de Sylviane Roche (*1949) et Marie-Rose De Donno (*1950), relèvent certes d'une littérature qui fictionnalise la grande Histoire, mais en même temps, elles visent à « amplifier le fait historique par des expédients rhétoriques » (p. 153), le plus flagrant étant celui d'une voix narrative faisant appel au procédé de la « choralité ».

Maiser (2017), roman en vers de Fabiano Alborghetti (*1970), a été écrit sur la base d'un témoignage (celui de Chiara, l'épouse de l'écrivain) sur la vie d'un émigré italien désormais décédé (Maiser, le père de Chiara). L'étude de Martina Della Costa, « Alborghetti et le partage de la mémoire – *Maiser* : une <histoire commune>, une <histoire d'ensemble> » insiste sur la difficulté du travail du poète qui, en accueillant un témoignage rapporté et donc déjà entaché de fiction, s'engage à explorer, s'approprier et reconstituer une mémoire individuelle (celle de Maiser) et collective (celle d'une communauté d'immigrés italiens), de même qu'à reconstruire l'oralité d'un langage qui n'est plus. Le « je » est bien là, mais il n'existe qu'en fonction de l'écoute et de la restitution de plusieurs autres voix, en friction constante les unes avec les autres, parce que luttant tantôt contre l'oubli du factuel de la vie d'un

individu ou du factuel d'une communauté, tantôt contre la fiction qu'implique toute narration orale et écrite.

Le roman policier

Si, selon Sylvie Jeanneret dans « Fictionnalité et factualité dans le roman policier de Suisse romande : Joël Dicker, Joseph Incardona, Sébastien Meier », tout roman policier repose par définition sur un brouillage du factuel et du fictionnel, le roman policier suisse contemporain se caractériserait en outre par une forme d'engagement : tout en continuant à tirer parti des nombreuses stratégies « fictives » habituelles pour maintenir le suspense et susciter l'empathie du lecteur (focalisations multiples, behaviorisme, temporalité éclatée), il s'appuie encore sur certains événements authentiques ayant terni l'image de notre pays, stimulant par là même l'éveil critique du lecteur. Cette prise en charge d'une réflexion et d'une critique sociale ou politique ne sombre cependant pas nécessairement dans la tragédie, mais témoigne au contraire de la capacité d'hybridation du polar suisse à plusieurs niveaux : son hybridation entre le factuel et le fictionnel se voit souvent doublée par une hybridation entre le tragique (du point de vue historique, politique ou social) et le grotesque ou le théâtral (ostentation des éléments de montage du récit, etc.).

Le roman policier *Le Royaume de Matto* (*Matto regiert*, 1936) de Friedrich Glauser (1896-1938) est une autofiction avant la lettre : l'enquête, qui se déroule dans la clinique psychiatrique de Randlingen, parle à mots couverts des multiples internements de l'auteur dans la clinique de Münsingen, et le fictionnel et le factuel s'imbriquent de manière complexe selon le principe d'une double mise en abyme, pourrait-on dire. L'écriture de la folie, parce qu'elle pousse au dépassement du monde réel et à la création de mondes imaginaires, est envisagée par Hubert Thüring dans « La folie dans la littérature : *Le Royaume de Matto* de Friedrich Glauser, lu avec et contre Michel Foucault », comme pouvant servir de figuration du récit littéraire, basé sur le même glissement entre le factuel et le fictionnel. Ce glissement subit un redoublement dans la trame de ce roman policier, où la folie tente d'être saisie factuellement – d'une part par l'institution disciplinaire (qui considère la folie comme maladie clairement délimitable et pouvant être traitée), d'autre part par le détective (pour qui le crime a laissé des traces qu'il s'agit d'interpréter). Mais dans ce roman, les indices concrets censés conduire à des diagnostics et à des résolutions d'énigmes ne parviennent pas à être maintenus dans le factuel et chutent invariablement dans le fictionnel.

Bilan

Les douze analyses ici réunies offrent un bon tour d'horizon de l'évolution contemporaine des littératures suisses et témoignent de la visibilité qu'elles méritent, de par l'actualité des problématiques abordées, au sein des littératures européennes, voire mondiales. Une petite réserve pourrait être émise quant à l'effet d'ensemble du volume : il manque une solide assise théorique commune pour lancer la discussion. La définition du factuel n'étant pas rigoureusement posée au départ, elle varie légèrement selon les textes. Strictement parlant, le factuel est bien appréhendé comme désignant des faits réels, mais parfois, ce concept devient interchangeable avec ceux de vérité ou de sincérité, parfois encore il est assimilé à un souci réaliste de rendre des détails (un « effet de réel » plutôt qu'un « fait réel »). Le factuel, la vérité, la sincérité, le réalisme : tous ces termes sont très proches et vont souvent de pair les uns avec les autres, mais ils ne sont pas nécessairement synonymes. Cette observation n'enlève cependant rien au grand plaisir éprouvé par la lectrice à traverser, parallèlement aux frontières linguistiques et culturelles helvétiques, les « frontières du récit ».

Inhaltsverzeichnis

DAS RELATIONSPOTENTIAL VON SPRACHEN, LITERATUREN UND KULTUREN

L'ACTIF RELATIONNEL DES LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES

THE RELATIONAL DYNAMICS OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES

Ute Heidmann	
Introduction	13
Ute Heidmann	
« L'actif relationnel des langues, des cultures et des hommes » selon Patrick Chamoiseau	17
K. Alfons Knauth	
L'imaginaire du multilinguisme littéraire. Figures et concepts	31
Myriam Olah	
Traces énonciatives de la langue hongroise dans l'œuvre d'Agota Kristof	51
Britta Benert	
„Brova ! Houlaï!“ Sprachkritik, Erfindung von Sprache und intergenerationeller Dialog in <i>Le Hollandais sans peine</i> von Marie-Aude Murail	67
Nadège Coutaz	
L'actif relationnel des intertextes et des genres. <i>Rebelle Antigone</i> racontée aux enfants, en dialogue avec Sophocle et Henry Bauchau	83
Joëlle Légeret	
« Cette union interne des contraires » (« <i>diese innere Einigkeit der Gegensätze</i> »). Germanisation et mythologisation dans les <i>Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm</i>	101

François Demont	
Travail de légitimation de Cioran en langue française.	
La reconfiguration identitaire d'un auteur translingue	113

Margarita Makarova	
<i>Roses à crédit</i> d'Elsa Triolet : un roman français ou un conte russe ?	
Présence de la langue russe à travers les modalités génériques et énonciatives	127

Emily Eder	
Die Funktionalisierung von Sprache in Irena Breznás	
<i>Die undankbare Fremde</i>	139

VARIA

Philippe Forget	
Gynéalogie de la morale traductologique	153

Marie Kondrat	
La lecture au prisme de la simultanéité	175

Lucas Knierzinger	
Wegnetz einer histrionischen Historik.	
Thomas Klings Vergegenwärtigungen	187

REZENSIONEN

COMPTES RENDUS

REVIEWS

Fabien Pillet	
L'exil en art et en philosophie	
(Loreto Núñez, Myriam Olah et Nadège Coutaz (éds.),	
<i>Création(s) en exil. Perspectives interdisciplinaires</i> , Lausanne,	
Collection du CLE, 2018)	204

Jean-Michel Adam	
La question de la diversité des langues : lien fédérateur entre	
lecteurs jeunes et adultes	
(Britta Benert et Rainier Grutman (éds.), <i>Langue(s) et littérature</i>	
<i>de jeunesse</i> , Zürich, Lit Verlag, coll. « Poétique polyglotte /	
Poethik polyglott », 2019)	209

Corinne Fournier Kiss	
Factualité et littérature	
(Daniel Annen et Régine Battiston (éds.), <i>Les littératures suisses entre faits et fiction</i> , Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Helvetica », 2019)	212

Philip Gerard	
The Persian Whitman.	
Greybeard Sufi with something American in his Pocket	
(Behnam M. Fomeshi, <i>The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception</i> , Leiden, Leiden University Press, 2019)	221

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS	229
------------------------------------	-----

PROSPECTUS

Band 50 (2021)	235
----------------------	-----